Die

Malerei der Gegenwart.

VORTRAG,

gehalten im Rathhaussaale zu Zürich

am 28. November 1867

von

Gottfried Kinkel,

Professor der Archäologie und Kunstgeschichte am
Eidgenössischen Polytechnikum.

BASEL.
Schweighauserische Verlagsbuchhandlung.
(Benno Schwabe.)
1871.

Hochgeehrte Frauen und Herren!

Sie haben gewiss im Voraus von mir erwartet, dass ich in meinem ersten öffentlichen Vortrag in Zürich das Fach der Kunstgeschichte vertreten werde, mit welchem das Vertrauen meiner Vorgesetzten mich an unserm Polytechnikum beehrt hat, und ich habe demnach als Gegenstand die Malerei der Gegenwart gewählt. Das Jahr 1867 gab uns eine oft mangelhafte, im Ganzen aber wohl genügende Uebersicht der Leistungen der heutigen nationalen Kunstschulen auf der Weltausstellung zu Paris. Diese Ausstellung haben so Manche von Ihnen besucht, die Andern haben viel darüber gelesen, und wie denn jeder Gebildete, wäre es auch nur durch Photographie oder Kupferstich, sich an den Schöpfungen der modernen Meister erfreut, so habe ich bei diesem Gegenstande sogleich den Vortheil, manch eine wiederhallende Saite in Ihnen anzuschlagen. So gewaltig aber ist dieser Stoff, so umfangreich die moderne Production, so mannigfaltig ihre verschiedenen Richtungen und Gegenstände, dass Sie mir erlauben wollen, sofort in die Mitte meiner Darstellung einzutreten.

Es ist mir immer aufgefallen, dass die moderne Malerei der letzten fünfthalb Jahrhunderte, seit dem Aufschwung, den sie um das Jahr 1420 durch Erfindung der Oelfarbe nahm, stets in einer merkwürdigen Wechselwirkung zu dem politischen Aufschwung und Sinken der europäischen Völker gestanden hat. Die Malerei ist eine nachahmende

Kunst; wo ein Volk kraftvoll in's politische Handeln eintritt und damit auf allen Lebensgebieten einen höhern Schwung annimmt, da bietet es auch dem Maler bis in die Hütte hinunter eine Fülle interessanter Modelle und reicher Motive. Man sieht den Unterschied von der Musik; diese lebt in den Tiefen des Gemüths, wird von Politik wenig berührt, ja sie verweilt als ein trostvoller Engel noch gerne bei Völkern, die ihr Staatsleben verloren haben oder erst dunkel nach dessen Neugestaltung ringen. Die Malerei liebt den vollen Pulsschlag der That, braucht für ihre Gestalten das warme Lebensblut eines auf seiner Sonnenhöhe thätigen Volksthums. So glänzten im fünfzehnten Jahrhundert die flandrischen Lande unter der umfassenden burgundischen Herrschaft durch Muth, Handel und Reichthum, während im Süden, unter den Medici, Toscana das Centrum eines hocherregten Culturlebens war; und dort in Flandern leuchtete gleichzeitig die Farbenpracht der Eyck'schen Schule, hier in Florenz schufen die grossen Freskomaler den modernen Realismus. Mit der Reformation trat im sechszehnten Jahrhundert Deutschland in das Mittagslicht der Geschichte hervor, und kurz, nur zwei Generationen hindurch blühte in Dürer und Holbein die deutsche Kunst, um mit dem schwächenden Hader der Religionsparteien auch selbst wieder rasch abzublühen. In Italien fielen gleichzeitig durch Schöpfung des Kirchenstaates und Venedigs Aufschwung die Schwerpunkte der Macht in die Stadt der Päpste und in die Dogenstadt; die römische und die venezianische Schule bezeichnen auch in der Malerei diesen Höhepunkt. Wieder hundert Jahre später halten zwei neue Mächte die Banner der Weltgeschichte, die Revolution in den republicanischen Niederlanden, der katholische Conservativismus in der spanischen Monarchie: und gleichzeitig

schaffen in beiden Ländern Rembrant und Murillo, Rubens und Velazquez ihre grossen Werke. Aber neben der österreichisch-spanischen Weltmonarchie steigt damals Frankreich als neuer Pol des europäischen Gleichgewichts empor, und mit der holländischen und spanischen Schule gleichzeitig tritt in Poussin, Claude Lorrain, Le Brun die französische Malerschule hervor. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, als die andern Continentalmächte alle sinken, starben auch ihre Malerschulen rasch ab, nur in Frankreich blühten mit dem fortdauernden politischen Uebergewicht auch noch manche, wo nicht grosse, doch immer interessante und lebenvolle Leistungen der Malerei. Nun aber, im Glanz der wiedererkämpften Freiheit, tritt England leuchtend in die Geschichte hinein, heute wie vor hundert Jahren noch allen Völkern ein Vorbild der Freiheit, der Regsamkeit auf jedem Gebiet des Geistes wie der Technik, damals die geschlossenste und durch seine Seeherrschaft doch zugleich die expansivste aller Weltmächte — und plötzlich schiesst um die Mitte des Jahrhunderts in Hogarth und Reynolds eine eminent nationale Schule hervor, die einzige, die vor hundert Jahren zu malen verstand und wusste was Colorit ist. Schritt vor Schritt, wir sehen es, ist die Malerei in dem modernen Europa der Politik gefolgt.

Trat man nun in die Weltausstellung zu London von 1862 und wieder in die zu Paris von 1867, und sah sich um nach einer gleichfalls herrschenden Schule eines herrschenden Volks, so sprang Einem sofort auch im Bildersaal das Weltgesetz unseres Jahrhunderts entgegen. Wie die Welt sich nach Nationen in grosse Staatenmassen crystallisirt, so fängt statt des künstlichen Gleichgewichts der alten Diplomatie ein wirkliches Gleichgewicht der Völker an. Es gibt in Europa keine Vormächte mehr, und schwer-

lich wird hinfort noch ein Staat kommen, der eine Welthegemonie durchführt. Das ist auch die Physiognomie der modernen Kunst. Es gibt keine leitenden Kunstvölker mehr, am wenigsten sind es, die es einst waren, die Spanier, die Italiener. Die Bildung und mit ihr die Kunst werden Gemeingut; aus ganz Europa waren vortreffliche Bilder da, und es besitzen kleine Staaten, wie Belgien, Holland, Dänemark, Norwegen, die Schweiz, grade recht thätige und blühende Schulen der Malerei. Schweden hat sogar auf dem Thron einen wahren Künstler, der in der Landschaft mit dem professionellen Meister wetteifert. Auch die Kunst predigt dem, der Ohren hat zu hören, das Lebensprincip des Jahrhunderts, die Gleichberechtigung, welche der Demokratie entsprosst.

Nur freilich bleibt es wahr, dass kleine Staaten dem Künstler nur selten erlauben die höchsten Gattungen seines Gebiets zu pflegen. Der kleine Staat wird seine beschränkten Mittel eher dem Nothwendigen des Haushaltes als der Kunst zuwenden, welche den Regierenden doch meist als ein anmuthiger Luxus erscheint. Nur wenige Gemeinwesen haben es begriffen, wie bedeutungsvoll auch für das nationale Leben, ja für den Bestand des Staates die Kunst werden kann. Bayern steht darin voran; seine Ausstellung von 327 Nummern rettete in Paris die Ehre Deutschlands, da der ganze norddeutsche Bund, Preussen eingeschlossen, dort nur 195 Werke hatte. Auch hatten die Bestellungen für das neue Nationalmuseum in München, also die Förderung von oben, so ziemlich die bedeutendsten historischen Oelgemälde der deutschen Ausstellung hervorgerufen: Pilotys Fahnenweihe der Liga und Rambergs farbenglänzenden Hofhalt Friedrichs II. von Hohenstaufen zu Palermo. Noch mehr im nationellen Sinn hat Belgien von Anfang

seines Bestehens die einheimische Schule gefördert. Staat, Gemeinden, Kirchenverwaltungen, Stadtmuseen haben grosse Bilder bestellt oder angekauft, und in dem kleinen Lande konnte durch Wappers, de Keyzer, de Bièfve, Gallait, Leys eine Historienmalerei entstehen, welche eine Zeit lang alle Nachbarschulen beschämte, während sie das Volk an seine grosse revolutionäre Vergangenheit erinnerte und ihm das starke nationale Bewusstsein gab, dessen gerade Belgien zu seiner Fortdauer so dringend bedurfte. In Holland ist es die alteinheimische Liebe zur Malerei und die Privatliebhaberei reicher Sammler, welche das Genrebild, das Seestück pflegt; der holländische Annex in Paris zeigte aber neben der alten soliden Technik und viel feinen kleinen Sachen eben auch keinen historischen Schwung und kaum ein Bild von grossartigem Stoffe. Dürfen wir leugnen, dass es in der Schweiz noch misslicher steht? Der gemeinschaftlichen Regierung des Staates wollen wir es hier nicht verdenken, dass sie für Historienmalerei jährlich nur 2000 Franken ausgibt. *) Aber wie steht es mit den Kantonsregierungen, wie mit den Gemeinden unserer reichen Städte? Die Schweiz hatte sich ihrer Ausstellung zu Paris wahrlich nicht zu schämen; an Zahl des Ausgestellten schlug sie das ganze ausgedehnte Oesterreich, und doch fehlten viele ihrer besten Söhne. Den Staat bilden drei Nationalitäten; eine gemeinsame Academie hält sie in der Kunst nicht zusammen, und in der Kunst ist das Blut eine starke Macht. Das Blut zieht unsere Kunstjünger in die Centren der benachbarten Länder: unsere Ticinesen mit ihrer

*) Diese 2000 Franken wurden 1868 wieder gestrichen, sind aber auf Gesuch der schweizerischen Kunstvereine 1869 wieder in's Budget aufgenommen worden.

grossen Begabung für Sculptur gehen nach Mailand, nach Florenz, die deutschen Schweizer nach Düsseldorf oder München, die welschen nach Paris. Haben sie grosse Erfolge, so treten sie ohne Mühe als Bürger in die verwandte Nationalität ein, die sie dafür mit Amt und Regierungsbestellungen belohnt — so haben wir den Tessiner Vela, dessen sterbender Napoleon das populärste Sculpturwerk in Paris war, an die Italiener, so haben wir an die Franzosen den edeln Idealisten Charles Gleyre verloren, der noch heut in Paris an der Spitze einer grossen Schule steht. Die Meister historischer Kunst aber, die uns geblieben sind oder aus der Ferne noch im Geist der Schweizergeschichte arbeiten — wo sind in unsern Rathhäusern die lebensgrossen Geschichtsstücke, wie Ludwig Vogel auf der Höhe seiner Kraft und seiner Studien, wie Bosshardt in München sie malte? Ich habe in dem Herbstprogramm des eidgenössischen Polytechnikums für 1867 eine Reihe Historienbilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert zusammengezählt, welche einst die Städte von Brüssel bis Basel für ihre Rathhäuser bei den damals lebenden einheimischen Malern bestellten — heut habe ich das kleine Eglisau beizufügen, ein Städtchen jetzt von 1000 Einwohnern, das aber doch zu Holbeins Zeit Geld oder einen kunstliebenden Schenkgeber fand für ein Rathhausbild, das den versammelten Rathsherren ein Exempel strenger Gerechtigkeit aufstellen sollte. Das thaten eben die Communen, und communal ist ja heut noch die Verwaltung unsrer Kantone wie unsrer Städte. Wo der Staat nicht die historische Kunst pflegen kann, wer soll es thun, wenn nicht die Municipalität? Denn dem Privatmann ist es unmöglich: wenn er Bilder kauft, so müssen es Werke von mässigem Umfang sein, und deren Gegenstände müssen auch ihrem Wesen nach in die be-

scheidene Umgebung des bürgerlichen Hauses passen. Die Kunst ihrerseits kann nur schaffen, was Markt findet; darum sah man zu Paris auf der Schweizerausstellung das Historienbild so gut wie gar nicht, das Volksbild mässig vertreten, aber die Landschaft, das Thierstück alles überwuchernd. Hier lag wirklich die erfreulichste Leistung der Schweiz. Viehzucht und Milchverwendung bilden von Uralters her einen Hauptfactor in der schweizerischen Volkswirthschaft, auf unsern Almen ist noch ein Stück ursprünglichsten Menschenthums erhalten, und seine Heerden erscheinen dem Alpenbewohner vertraut und befreundet wie Hausgenossen. Kein Wunder, dass das Thierstück hier zu den populärsten Gattungen gehört. In diesem engen Kreis, doch vielfach durch Handlung und landschaftlichen Hintergrund abwechselnd, gilt Herr Rudolf Koller nicht bloss den Schweizern als einer der ersten Meister unter den Lebenden. Seine lebensgrossen ruhenden Ochsen auf der schon herbstlich gefärbten Weide und die Kühe, die ein bellender Hund aus dem fremden Wiesengras zu vertreiben sucht, wurden auch in Paris lebhaft anerkannt; auf unsrer Zürcher Ausstellung von 1867 sah man an dem Mädchen, das in einem Buch lesend eine grasende Kuh hinter sich herzieht, wie der Künstler auch in der Menschengestalt und Menschenseele zu Haus ist. Und wenn unsre besten Künstler und Kunstwerke in's Ausland gehen, so wollen wir uns herzlich freuen, dass ein Bild von Herrn Koller, das an Poesie der Situation und des Lichtes Alles übertrifft, an Meisterschaft der Technik Alles erreicht, was ich von ihm kenne, unsrer Künstlergesellschaft hier in Zürich gerettet ist; ich meine seine Mittagsruhe, wo zwischen dem weidenden Vieh, das unter dem grünen Schattenbaum Schutz sucht vor der Mittagssonne, die Bäuerin eingeschlafen ist

und das volle satte Sonnenlicht so erquicklich durch Ast und Blatt hindurchbricht.

Merkwürdig, dass die deutsche Ostschweiz gegen die welsche in Paris wenigstens an Zahl sehr zurücktrat. Unsre schweizer Landschaft ist gegenwärtig von der französischen auffallend verschieden, zeigt eher verwandte Züge mit der Landschaft, wie sie in München gepflegt wird. Das liegt in der Natur des Schweizerlandes und der süddeutschen Berggegend. Mit den kleinen Fleckchen Terrain, wie sie jetzt der Franzose malt, um sie dann im Zauber einer einzigen Farbenscala harmonisch zusammenzuhalten, mit solch einem Ausschnittchen Natur können wir unsrer reichen Scenerie gegenüber uns nicht begnügen. Alles Alpenland hat weite Fernsichten, starkes Spiel des Lichts in den verschiedensten brillanten Farben und eine Luft, in deren Klarheit die Blendung der Eisgebirge und das düstre Grau der Bergtannen, der Smaragd der Alm und das Blau der Seen, ohne zu verblassen oder sich stark abzutönen, die schärfsten Contraste bildet. Ebenso unendlich ist in hohen Bergen der Wechsel der Linien; wir müssen, wenn wir von unsrer mächtigen Natur einen Eindruck geben wollen, reich componiren und energisch färben. Diesen Rausch von Form und Farbe in der schweizer Landschaft hat der grosse Alexander Calame wunderbar zur Anschauung gebracht, ein Meister, den wohl als Landschafter keiner der Lebenden übertraf. Aber ob dieser Naturreichthum dem Landschafter wirklich so günstig ist? Ob nicht Calame's Abendsonne auf den Tempeln von Pästum, wo der goldrothe zitternde Duft, über die dürren Grashalme wie über ein stilles Meer an uns heranspielend, in sonst höchst unbedeutender Gegend doch uns tiefer ergreift, als desselben Meisters Sonnenaufgang auf der Granitspitze einer hohen Alp —

Roth des Felsens, Gold der Sonne, kaltes Grün des Gletschersees scharf gegeneinander abgesetzt — der im Museum zu Leipzig neben dem Bild von Pästum hängt? So war gewiss in die schweizer Landschaften der Pariser Ausstellung viel Buntes, Fleckiges gekommen, aber dafür auch wunderviel Neues, Naturfrisches, ein reichster Wechsel mannigfaltigster Veduten. Steffan aus Wädenschwyl in der herrlichen Felswand mit Tannen, die er 1867 hier in Zürich ausgestellt, war grossartiger als in seinen Sachen in Paris; sonst blieb die Ostschweiz an Zahl der Werke hinter der welschen Schweiz zurück, und Albert de Meurons grosses Bild (er ist aus Neufchatel, wohnt aber in Paris), Hirten aus Bergamo am Fuss des Bernina mit ihren Schafen an einem Bergsee ruhend, ein weites Bergamphitheater umher in dunstiger Luft, war in dieser Einigung von Vieh und Landschaft ein Stolz des schweizer Salons. Aber ganz, ganz fehlte nun dafür das schweizer Geschichtsbild, und neben einem gesunden Realismus war auch nichts da, was den Jüngling und das Volk hätte heben können, von einem höhern und mehr ideellen Augenpunkt die Aufgaben des Lebens und Staates aufzufassen. Kann eine Nation blühen, kann eine Gesellschaft fortbestehen, wenn selbst ihre Künstler ihr keine Ideale mehr schaffen?

Und so sind es doch am Ende die drei grossen alten Culturländer: England, Deutschland, Frankreich, die einen höhern Begriff der Kunst pflegen und darum an Geist und Mannigfaltigkeit der Production auch in der Malerei voranstehen.

Auf die **englische Malerei** ist man auf dem Continent gewohnt mit einer leichten Verachtung hinabzublicken. Sehr mit Unrecht, wie mir scheint. Ich habe die englische Malerei viele Jahre lang auf den grossen jährlichen Aus-

stellungen der Academie verfolgt und kenne so ziemlich das Beste, was diese älteste der eigentlich modernen Malerschulen in dem Jahrhundert ihres Bestehens hervorgebracht hat. Eins wenigstens wird Niemand leugnen, diese Maler sind wahrhaft national und eben darum in ihrem Volke höchst populär. Das Gedräng aller Stände in den Ausstellungen ist unglaublich, die Künstler, welche einmal sich durchsetzen, werden von den reichen Sammlern enorm bezahlt, von Kunsthändlern vollständig in Beschlag genommen, und neben dem Bild auch noch für das Recht glänzend honorirt, dass man nach ihren Sachen Kupferstiche ausführen darf. Der Staat pflegt zwar die Kunst wenig, doch sind die Bestellungen historischer Fresken für die neuen Parlamentshäuser keine unbedeutende Staatshülfe gewesen; auch die Kirche verschmäht das Altarbild und gibt meistens nur dem Glasmaler Beschäftigung; aber die reiche Munificenz des Adels und der Gentry macht dies wieder gut. Wenn Sie den Pariser Catalog durchsehen wollen, so werden Sie finden, dass alle bedeutenden Bilder schon verkauft waren, ehe sie zur Ausstellung gelangten. Allerdings, auch der englischen Kunst mangelt es an Idealismus, der eben in dem klaren nüchternen Volksgeist keine Wurzel hat; auch hat die Nation auf ihrer glücklichen Insel seit hundert Jahren keine Schlacht mehr gesehen, und ihr historisches Leben bewegt sich in parlamentarischen Kämpfen fort, in denen sinnliche, dem Maler darstellbare That nicht mehr zur Anschauung kommt. Eine Armee von Miethsoldaten erkämpft wohl in fremden Ländern Ruhm und Sieg, aber an ihr und ihren Thaten kann der Antheil nicht so innig sein als bei den Franzosen, wo das Land in den Soldaten seine Kinder sieht. Auch ist das eigentlich englische Landvolk traurig und unpoetisch, der feiste Far-

mer sowohl als der elende Taglöhner, dessen Armuth auch in Demuth gebeugt ist, der nie Hoffnung hat, ein Stückchen Land sein zu nennen, und dem in der Perspective seines Alters stets das freudlose Armenhaus steht. Die Fabrikarbeit ist scharf von der Landarbeit getrennt, da jene freie Handfabrikation fehlt, die unsre schweizer Landleute neben Ackerbau und Heerdenwirthschaft betreiben, der Dampf herrscht als König, und König Dampf hat überall ein Reich ohne Poesie und Kunst. Sonst aber fehlt es weder dem Land noch der Gesellschaft an feinen Elementen für die malerische Darstellung. Es gibt ja im südlichen England grosse Landstriche, die mit Kohle und Eisen nicht gesegnet, den Schlot der Fabrik niemals kennen werden, und wo die Natur, von der arbeitenden Menschenhand nur gebildet und verschönert, so still und heimlich blüht und grünt wie um ein Bauernhaus Westphalens. Die drei oder vier Racen, welche die beiden Inseln bewohnen, sind sehr schön, die obern Stände hoch gebaut und kraftvoll; es gibt wohl in physischen Eigenschaften keine herrlichern Weiber als die Frauen des englischen Adels, die sich den Tag über nicht schnüren, am geistigen Leben der Männer in vollster Freiheit der Sitte Theil nehmen, ihre Gesundheit pflegen und der Meute hinter dem Fuchs folgen auf raschem Jagdpferd; und zumeist die Kinder sind bildschön, sie werden mit täglichem kaltem Bad bei gesunder aber sehr einfacher Kost aufgezogen, werden unterrichtet ohne dass man sie anstrengt, spielen und reifen ihren Charakter ohne ängstliche Zucht und Aufsicht. Die Stände bieten starke Contraste, die Racen sind noch nicht verschmolzen, auch die Beschäftigungen des Volkes äusserst mannigfaltig. Nie werd' ich ein Bild vergessen, das ich einmal in Nord-Wales auf einem hohen Felsenvorgebirg

sah. Es war im klaren Abendlicht eines Herbsttages, zwei Landmädchen sassen sich umarmend und blickten über's Meer in die Gluth der eben gesunkenen Sonne; eine, eine dunkle Keltin, tiefbraun, schwarz von Haar und Aug, schlank, fast mager, gelehnt an die vollen Formen einer Farmerstochter sächsischer Race, mit feinem rosigem Teint und nussbraunem Haar — wie Typen, wie Genien ihrer beiden Racen ruhten sie da, die nach 1300 Jahren angelsächsischer Eroberung noch immer sich nicht gemischt haben. Dazu das unvergleichlich herrliche Land, die von der feuchten Seeluft genährte Kraft des Grüns, das im Frühling, besonders wenn ein weisser Nebel den Contrast bildet, wahrhaft edelsteinartig glänzt, die schweren massenhaften Züge der Wolken, die weiten Meeresblicke vom Felsencap an der Westküste, wenn der Blick zu dem fernen Lundy Island schweift, das rosig im Abendduft verklärt aus der lichten Fluth hinüberlockt — vom Felsen von Tintagel, von Tristans und Isoldens sagenberühmtem Grab, über dem einst Rose und Rebe sich zusammenflochten, sah ich an einem Sommermorgen die lichtgrüne Fluth der Atlantis mir zu Füssen hundertfünfzig Fuss an dem schwarzen Schieferfelsen heraufbranden, und diese klare See von Cornwallis hat einem der besten modernen Maler Englands, dem Hook, seine Specialität gegeben. Im Binnenlande ist dann der Pflanzenwuchs unaussprechlich schön und voll. Der individuelle Baum, wie man ihn einsam in den Gärten an der Themse oder in den grossen Parks sieht, wächst in schönerm Umriss selbst nicht in den Urwäldern Amerika's, die ich auch kenne den ganzen Ohio und Mississippi entlang. Dazu die herrliche Thierwelt, jeder Park voll munterer Rehe und Damhirsche, in Schottland der Edelhirsch noch in natürlicher Wildheit Glen und Craig durchstreifend; neben den

veredelten Racen des Heerdenviehs auch die Thiere, die mehr Gesellschafter und Freunde des Menschen sind, der Hühnerhof und die Volière, der Jagdhund, das Ross in allen Racen vom kleinen zottigen Pony Schottlands aufwärts bis zu dem schlanken stolzen Vollblut der Rennbahn — überall Kraft, Fülle, Mannigfaltigkeit des Naturlebens und eine Menschheit, die mässig in Leidenschaft und Ausdruck, doch tapfer, besonnen und nachhaltig dem Leben seine Preise abringt.

Wir werden begreifen, dass in einem solchen Lande die realistischen Gattungen, das Thierbild, die Landschaft und das Genrestück die Kunstpraxis beherrschen.

Und so hat es wohl in alter und neuer Zeit keinen Thiermaler gegeben, dem der grosse Edwin Landseer weichen müsste. Die Genialität eines Künstlers vom höchsten Range zeigt sich bei ihm vor allem in dem weiten Kreis der Darstellung, den er in einem langen Leben, übrigens heut mit 70 Jahren noch immer thätig, durchschritten hat. Nicht allein die Verschiedenheit der Thiere, sondern auch der ganz verschiedene Geist, in dem er sie vorführt, ist bewunderungswürdig. Wir sehen ihn zunächst das Thier in seiner einfachen Erscheinung, als schlichtes Portrait, abbilden, er hat die gewöhnlichen Bestellungen nicht verschmäht, wo der Adel irgend einen Liebling von Ross oder Hund abmalen liess, aber schon in diesen Sachen erstaunt man über den Verstand in den Köpfen und die Meisterschaft in Wiedergabe der thierischen Bekleidung von Haut, Pelz und Wolle. Dann hebt er sich zur Darstellung der wilden Thiernatur in ihrer Naturkraft, und hier tritt das dramatische Element herein. Die beiden wahrhaft furchtbaren Bilder, zwei Hirsche im Schnee kämpfend, und dann beide todt am Morgen nach dem Kampfe, die Aasvögel

schon heranschwebend, sind zwei Acte einer wahren Tragödie, wie denn wieder der stolze Hirsch an der Spitze des Rudels im Frühnebel auf die Klippe tretend und die Morgenluft athmend, wie ein freier König, das fröhlichste Bild gibt von der Lust des ungezähmten Thiers in der Freiheit seiner Berge. Ueberall findet die Phantasie des Künstlers neue Wege. Man sah auf einer der letzten Ausstellungen in London ein Bild mit der tiefsinnigen Inschrift: Der Mensch denkt, Gott lenkt — zwei Eisbären, die ein den Menschen noch unbekanntes Grab der Franklin'schen Nordpolexpedition aufgebrochen und die Knochen herausgezerrt haben. Dann wieder die Hausthiere, manchmal in lebendigem Bezug zu dem Menschen, dem er als guter Figurenmaler auch sein Recht zu thun weiss. Der Hund, der zur Rettung des Kindes sich vorbereitet, das in's Wasser gestürzt ist — der Hund, der es herausgezogen hat — die Gegenstücke „Krieg und Frieden:" der unter'm sterbenden Ross auf der Brandstätte todt hingesunkene Cuirassier und die alte lafettenlose Kanone von Lämmchen neugierig beschnüffelt, auf der Felsplatte mit weitem Meeresblick Hirtenkinder friedlich um die rostige Donnerbüchse rastend und spielend. Endlich folgen Bilder, in denen das Leben des Hausthiers, besonders des Hundes auf den höchsten dramatischen Ausdruck gesteigert ist, dessen das Thier fähig ist, so dass etwas Menschliches in's Thier gelegt wird — „The shepherds chief mourner," poetisch das schönste Werk Landseers, obwohl ein frühes und kleines — der erste und einzige Leidtragende des Schäfers ist sein alter Hund, der das bekümmerte Antlitz auf den Sarg seines Herrn und Meisters aufstützt —, und die Hundegruppe „Jack in office laying down the law," wo man in dem weissen Pudel auf dem Richtersitz das Portrait eines Lord

Oberrichters von England mit der grossen Perrücke wiederfand. Aber hier ist er hart an der Grenze stehen geblieben; nie meines Wissens hat er Thiere in zottelige Lappen als Menschen gekleidet und Handlungen vornehmen lassen, die sie als Thiere nicht vornehmen konnten — wie Grandville in den Animaux parlants und Kaulbach im Reinecke es gethan. Die Poesie darf das, die Malerei darf es nicht, höchstens wie bei Grandville und Kaulbach ist es als Illustration zu erlauben.

In England halten die grossen Maler selten Ateliers, in denen sie Schulen bilden, und die Academie nimmt jährlich nur eine beschränkte Zahl von Schülern auf, wobei sie sehr ungerechter Weise die Frauen ausschliesst. Erst seit etwa 10 Jahren hat die Regierung Zeichenschulen gegründet, wo man das Zeichnen bis zum Modell hinauf ganz solid lernt; doch zum Lehren der eigentlichen Malerei geben sich an diesen Anstalten die grossen Künstler nicht her. So geht ein junger Mann meist seinen eigenen Weg, er darf die Tradition verachten, die in ordentlichen Schulen den Jüngling wenigstens vor den grössten Irrwegen bewahrt, und im wunderlichsten Contrast sieht man auf einer englischen Ausstellung die schönsten, massvollsten Werke neben den genialsten oder einfach verrücktesten Narrenstreichen. So habe ich während meines Aufenthalts in London eine Richtung aufblühen und eigentlich auch schon wieder abblühen sehen, obwohl sie ein paar Jahre lang die Mode beherrschte. Sie nannten sich selbst die Präraphaeliten, weil sie auf den Styl der Maler zurückgingen, die vor Raphael geblüht haben. Solche Neuerungen treten in thätigen Schulen niemals auf, ohne dass ein sehr bestimmter Grund dafür vorhanden ist. Die englische Schule des vorigen Jahrhunderts war von einer breiten meisterlichen

Pinselführung ausgegangen, selbst der alte Sir Joshua Reynolds, so vortrefflich seine Portraits waren, hatte in Landschaften, die er für Hintergründe brauchte, oft unverantwortlich geschmiert. Diesem traten nun die Präraphaeliten mit der Forderung entgegen, dass alles Detail, auch in den Nebensachen, mit höchster Schärfe und Präcision müsse gezeichnet und gemalt werden; nicht ein Baum, sondern lauter einzelne Blätter, nicht eine Blumenwiese, sondern lauter Blumen auf einer Wiese, nicht ein Steinhaufen, sondern lauter Steine, einzeln nach der Natur studirt — ein Leben wie mit einem Auge gesehen das microscopisch arbeitete statt zusammenfassend. Auch die deutsche romantische Schule begann in Rom mit scharfer Zeichnung des Umrisses und konnte den Zeichenstift nicht scharf genug zuspitzen; allein in den Gegenständen blieb sie idealistisch, malte die mittelaltrige Romantik oder die kirchliche Legende. In England, auch wo reactionäre Tendenzen hineinspielten, konnte man dem Realismus nicht entgehen und nun fiel man auf den in aller Kunst schwersten Irrthum, charakteristisch sein zu wollen, indem man das Hässliche zum Gegenstand nahm. Man verwarf die schönen Modelle, welche die Race so reichlich bot, man suchte grobe, ordinäre Formen, malte die Kleider in unharmonischen Farben, die Landschaft in platter Realität. Ich habe nie in England so viel hässliche Kinder zusammengesehen, als Millais, der Hauptvertreter dieser Richtung, auf einem Oelbild in einem blühenden Baumgarten zusammenbrachte, wo zu Häupten der Kinder auch jede einzelne Apfelblüthe besonders gemalt war. Selbst die religiösen Maler machten ihre Sachen interessant durch photographische Wiedergabe der Realität. Hunt wollte einen Christusknaben im Tempel malen, ging nach Palästina, suchte sich zu Jerusalem ein paar eisgraue,

abgelebte, altersstumpfe Rabbiner aus und brauchte diese als Modelle für jene Pharisäer, die unter dem ersten Herodes für die theokratische Republik wie Helden stritten, wenn sie auch von dem zweiten Herodes sich zur Tafel bitten liessen — und dann nahm er aus dem Louvre eine ägyptische Harfe und aus Ninive eine Cither, und assyrische Fussböden und hinten im Tempel Glasscheiben irgendwoher — und dem jungen Christus zog er einen Rock an wie ihn heutzutage die Jungen in Syrien tragen — und die Mode in England ging zum Kunsthändler Gambart und besah das Bild um einen Schilling Entrée und meinte Raphael übertroffen, weil jedes Einzelne antiquarisch sich beweisen liess. Dies Haften an den Nebendingen, verbunden mit peinlichster Ausführung, hat feine Talente verführt, doch schufen sie Bewunderungswürdiges z. B. im Vorgrund von Landschaften, wo das Auge wirklich in unmittelbarster Nähe Blumen und Grashalme zu zählen vermag und genauste Wiedergabe also mindestens nicht wider die Natur ist. Auch haben sie auf die ganze moderne Schule Englands höchst kräftigend gewirkt, denn die andern Meister, deren Schönheitssinn sie vor diesem karrikirenden Realismus bewahrte, lernten fester zeichnen und mit schärferem Pinsel malen. Der bedeutendste Geist unter den Präraphaeliten, Millais, obwohl er die sonderbarsten Gegenstände noch immer mit Vorliebe wählt, hat sich von der kleinen Manier der Schule losgemacht und malt jetzt mit breitem Pinsel. Sein „Abschied der Römer von Britannien“, als die Kaiser ihre Legionen von der Insel abberiefen, war in Paris: nur ein Menschenpaar, ein römischer Hauptmann, am Abhang der Doverklippe vor einem wildschönen Keltenkind knieend, das gegen das Schicksal grimmig in die Luft hinausblickt, er das Haupt im grenzenlosen Schmerz zu ewigem Abschied

in ihren Schoos neigend — drunten der weisse Strand unter der Shakespeare-Klippe, die Schiffe segelfertig — es war ein Bild, in welchem doch ein grosser Wendepunkt der Geschichte sich in individuellster Kraft an den zwei armen Menschenkindern symbolisirte.

Frei von dieser forcirten Tendenz hat das Genrebild wohl am reichsten in zwei noch lebenden, frisch schaffenden Künstlern sich entfaltet, deren Richtung freilich sehr verschieden ist: dem Engländer Frith und dem Schotten Faed. Frith ist mehr der nach aussen lebende Mensch, den das bunte Leben anzieht in der reichen Mannigfaltigkeit der äussern Erscheinung. Er griff früher in Genrebilder aus der Vergangenheit; höchst lebendig sein Claude Duval, der eine Kutsche plündert, aber einer jungen Dame ihren Schmuck wiedergibt, dafür, dass sie auf der wilden Haide einen Contretanz mit ihm aufführt. Dann der junge Lord, welcher sein 21. Jahr erreicht und seinen Dorfvasallen das Fest des gebratenen Ochsen gibt. Der Kupferstich zeigt Ihnen schon in diesem frühen Werke Friths Styl; reiche Gruppen voll individuellen Lebens bei festlichem Anlass versammelt, aber nicht alle auf ein Centrum bezogen: eine Zerstreuung, wie das Leben sie immer hat, wie die Kunst, welche Einheit will, sie sich selten erlaubt. Die hübschen Dorfmädchen blicken wohl auf den schönen jungen Lord, die Bauern dagegen wenden dem gebratenen Ochsen eine innigere Aufmerksamkeit zu. Diesen Charakter, die Einheit der Gruppen nur in der zusammenfassenden Localität zu suchen, haben zumeist seine spätern und berühmten Werke: Ramsgate Sands, das lustige bunte Leben eines Badeorts am Seestrand — der Derby Day, ganz London in allen seinen Klassen, mit all seinem unerhört verwunderlichen Fuhrwerk hinausgeströmt nach Epsom zum

Pferderennen — die Eisenbahnstation mit Hunderten von Figuren, jede wuselig in ihre eigenen Zwecke vertieft — zuletzt, im Auftrag des Hofes, die Vermählung des Prinzen von Wales mit der schönen Prinzessin von Dänemark. Das eigentliche Volksbild hat dagegen Thomas Faed sich erwählt, ein Schotte mit einem Adleraug, auch als Mensch hinreissend, mit lebhaftem Schönheitssinn für seine Race und innigem Gemüth, dabei in Farbe so kraftvoll tief und doch leuchtend, dass Pecht, selbst Maler und oft strenger Kritiker, sein Bild in Paris „vielleicht das brillanteste der ganzen Ausstellung" nannte — und doch ist es nur eine schottische Mutter, die ihrem Jungen sein einziges Paar Hosen flickt. Faed ist Maler Schottlands, mit schottischem Stolz, mit national schottischem Schmerz. An Humor, an Gefühl, an nationaler Färbung ist kein Neuerer dem grossen Robert Burns so nahe gekommen; er hat uns die Letzten eines Clans gemalt, die jungen Männer wandern aus zur See, nur Frauen bleiben noch und auf dem kleinen Pony ein alter Patriarch, der vor 100 Jahren noch der Häuptling einer kraftvollen Kriegerschaar gewesen wäre — und heut! Wie die Kinder heimkommen von der Schule und finden die Grossmutter todt im Bett, wie der mutterlose Knabe in das glückliche Farmhaus tritt und nur bang zu betteln wagt — wie in Canada die schottische Familie Sonntags früh die Bibel liest, alle blühen in Kraft und Gedeihen auf dem reichen neuen Boden, draussen im Urwald glänzt der warme allernährende Sonnenschein — nur Jane, die blonde jüngste Tochter wird sterben, sie kann das fremde Klima nicht ertragen, der nächste canadische Winterfrost nimmt sie mit — und in allen diesen Bildern immer eine Mutter, deren Herz die ganze Gruppe zusammenfasst — ja da sieht man, wie viel moralische Tugend und Treue noch

in dem britischen Volke ist und wie aus dieser moralischen Gesundheit ein herzlich Familienleben erwächst und ein starkes in sich geschlossenes Volksthum.

Und wie stand denn **Deutschland** in Paris da? Sein geflicktes Wesen war sehr spürbar, die kleinen noch nicht in den Bund eingetretenen Staaten hatten separat ihre dunkeln Zimmerchen gefüllt, die Münchener Schule glänzte im Park in einem besondern Gebäude, Oesterreichs Maler waren von denen des norddeutschen Bundes geschieden. Gesammtwirkung fehlte, es spürte sich, dass Deutschland im Aufbau seines Staates grössere Aufgaben zu erfüllen hatte als Bilder für eine Weltausstellung auszusuchen. Grämen wir uns darüber nicht, haben es doch unserm Volk seine Propheten oft gesagt, dass ihm erst dann eine volle Blüthe der Kunst kommen kann, wenn es männlich seine politische Aufgabe der Einheit erfüllt hat. In Paris traten noch einmal stark die idealistischen Strebungen des deutschen Geistes hervor. In eine ideale Welt sind wir getrieben worden, weil unsre irdischen Zustände zu klein waren für die Kunst; hoffen wir nun, nachdem ein erstes Ziel erreicht, dass wir uns auch auf unserm Boden mit frischem Realismus ausbreiten werden. Wir haben realistische Geschichtsbilder bisher nicht malen können, denn wir hatten keine deutsche Geschichte; nur in einzelnen grossen Momenten, wie 1814, haben wir einmüthig uns gegen den Feind geschlagen. Sonst haben seit den Hohenstaufen wir nicht gemeinschaftlich gehandelt, und obwohl wie dazumal noch Fürst und Stadt, Lehnsherr und Vasall, Deutschland und Italien sich bekämpfen, hat dieser Kampf nicht den alten Sinn mehr, seine Tage liegen der Masse zu fern zu populärer Wirkung, und aus einem deutschen Hof in Palermo konnte selbst Rambergs Farbensinn nur noch ein

Costümbild schaffen. Sonst ist der Sieg eines unsrer Stämme stets die Niederlage eines andern gewesen, und wenn Piloty die Fahnenweihe der Liga malt, erinnert er den deutschen Protestanten nur an die Zerreissung seines Reiches in blutigem Religionskrieg. Unsre grossen Denker, Dichter, Erfinder bleiben wohl uns Allen, und in Büste und monumentaler Statue bleibt dem Bildhauer Spielraum genug in Deutschland, aber die Heroen des Geistes handeln nicht mit äusserlich sinnlicher That, und bei ihren Siegen im Reich des Gedankens findet die Malerei ihre Rechnung nicht. So haben wir auf die Idealgeschichte uns gewendet, die der Menschheit eignet, nicht dem einzelnen Volk — unsre romantische Schule gab uns die evangelische Geschichte, Cornelius und Genelli die Welt des Olymps, und Kaulbach malte uns die grossen Wendepunkte im Allgemeingeschick der Menschheit. Das geschah in grossem Sinn, mit unendlicher Tiefe und Fülle des Geistes, und in schwerer dunkler Zeit ist die Kunst unserm Volk ein Trost gewesen, indem sie ihm, als seine irdische Heimath im Staat zusammenbrach, den Himmel des Ideals erschloss. Kaulbach malt uns die Zerstörung Jerusalems, die Trennung der Racen, die Kreuzzüge, — die handelnde Kraft ist ausser die Menschen gelegt, in allen diesen Compositionen waltet ein oberer Theil, wo die Idee schwebt, und unten, wie des Selbstbewusstseins entkleidet, leidet, siegt, rast die dunkle Menschheit. Das ist nicht volle Geschichte; das ächte Geschichtsbild, wie das ächte Drama, lässt eigne Schuld und Tugend die Völker lenken zu Untergang oder Sieg — und dies wahre Historienbild haben wir, seit Holbein die Baseler Rathhausbilder malte, noch nicht wieder gehabt. Ja selbst in der Landschaft haben vielfältig gerade unsre grössten Genien das Ueberirdische gewollt, denn so farbenbunt wie

auf Rottmanns grosse Landschaften aus Hellas und Italien hat niemals ein Himmel auf irgend einen Erdfleck niedergeglänzt. Aber wie die Meisten über die Wolken sich verirrten, haben Andre mit entschlossener Liebe zum Wirklichen auch den Gegenpol geschaffen, innig an die Erscheinungen sich geschlossen und die Natur in ihren reichsten und schönsten Stimmungen belauscht. Die herrlichen Heerden von Voltz in München, Achenbachs Marinen, Gudes norwegische Landschaften, Saals mondbeschienener, in Nebel verklärter nächtlicher Wald von Fontainebleau, Steffans dunkle Alpentannen neben dem blendenden Gletschereis, da ist eine Landschaft zu Tage getreten, kühner, mannigfacher, pantheistisch glaubensvoller als je eine Schule älterer Zeit. Und sobald wir einmal den realen Boden eines in Freiheit wiedergebornen Volksthums betreten werden, soll es uns auch für das Genrebild an Fülle der Modelle nicht fehlen. Unser Volk hat in sich grosse Mannigfaltigkeit; unser Seemannsleben haben Ritter und Jordan noch kaum berührt, und erst jetzt wird unsere Flotte. Das Bergmannsleben, so fromm und gebildet, ist noch niemals dargestellt worden; die Alpenweide, die norddeutsche Viehwirthschaft, der Weinbau am Rhein, Main und Donau, der Holzfäller im Schwarzwald, in den Forsten des bayerischen Oberlandes, im Böhmerwald — überall ein Volk, das bei seiner Arbeit froh ist, naiv und voll Humor, denn in keinem Lande wird so viel und so herzlich gelacht wie in Deutschland. Enhubers herzige Bildchen aus dem Ries beweisen was hier für Schätze liegen, und wie viele haben schon diese Ader angeschürft. Dürfen wir Benjamin Vautier hierherzählen? Die Schweiz darf auf ihn stolz sein, eins seiner Bilder hat in Paris die goldene Medaille erlangt, aber als Schüler Düsseldorfs ehrt er auch uns. Seine

Ueberfahrt der Kinderleiche über den Bieler See, sein jüdischer Unterhändler bei'm Hausverkauf zwischen zwei schwäbischen Bauern haben in Paris einen Triumph gefeiert und verdient. Und ist nicht Knaus im humoristischen Fach jetzt der erste aller Genremaler? Nicht spottend des Volks, sondern es in seiner Naivität fassend und so heiter über den Bauer lachend, wie dieser selber lachen würde über Seinesgleichen, hat er, mit wunderbarem Geschick wählend, uns das Landvolk in all seinen Feststimmungen vorgeführt. In Paris sah man vor seinen Bildern, die eine aller Welt verständliche Sprache reden, die Völker aller Länder stehen, und vor dem ehrlichen berliner Invaliden, vor dem erstaunten Bauer, der mit Entsetzen die Kanarienvögel auffliegen sieht, die ein Taschenspieler ihm unter dem breiten Hut hervorgezaubert, war es unmöglich ernsthaft zu bleiben. Schliessen wir aber unsere Uebersicht mit einem ernsten Werk. Ein junger Künstler aus München, Gabriel Max, hat es gemalt, und ein Mangel an Bestimmtheit in Farbe und Zeichnung verräth noch die jugendliche Hand. Ein Schwelger aus der letzten römischen Heidenzeit kommt, bei grauem Morgenlicht vom Gelage heimkehrend, über einen kahlen Hügel, und auf dem Hügel trifft er ein Kreuz, ein blutiges Kreuz — und an dem Kreuz ein Mädchen bereits hingeschieden, ein christliches Mädchen, zart und zärtlich — aber dies junge Kind konnte sterben für seine Idee, und der Römer nimmt den welken Kranz vom Haupt und legt ihn der Jungfrau zu Füssen. Das ist auch Geschichte, reale Geschichte, ohne Symbolik und Allegorie, denn in aller Wirklichkeit hat ja das Kreuz des Märtyrers die moderne Welt erschaffen — aber solche Poesie der Geschichte dürfte kein Franzose, kein Engländer, kein anderer überhaupt als eben ein Deutscher gemalt haben.

Frankreich darf in dieser Uebersicht nicht allzu kurz kommen. Seine Malerei seit der grossen Revolution von 1792 ist die geschlossenste, vollständigste, auch gewiss die befriedigendste Erscheinung in der ganzen Kunstgeschichte unsers Jahrhunderts. Jede neue Wendung der modernen Kunst hat in Frankreich den Kreis ihrer Möglichkeiten erfüllt, in grossen Meistern sich ausgeblüht und Frankreichs Boden mit unsterblichen Werken geschmückt: die Zeichnung römischer Heldengrösse in David, der Farbenrausch des Orients in Delacroix und Decamps, das hellenisch-raphaelische Ideal der Form in Ingres, das politische Geschichtsbild in Delaroche, die Glorie französischer Waffen in der Gegenwart durch Horace Vernet, der Realismus in Courbet. Mit einer Lebenskraft, die kühlere Nationen nur bewundern können, scheint der Kreis der Formen von all diesen frühern Richtungen erschöpft zu sein — und doch zeigte Paris im verflossenen Sommer, dass die Quelle der Erfindung in diesem hochbegabten, ewig jungblütigen Volk ohne Unterbrechung fliesst.

Wie nahe Politik und Malerei sich berühren, sieht man nirgendwo klarer als in Paris. Heine hat in seinem „Salon“ die französische Kunstausstellung von 1831 geschildert; ich selbst habe die von 1850 gesehen, und beide Male war unter den Franzosen nur eine Stimme, dass weder früher noch später eine Ausstellung diese beiden von 1831 und 1850 erreicht habe, deren Bilder jedesmal unter dem Eindruck einer Revolution entstanden waren. Welch eine Welt von Schöpfung aber liegt in den zwanzig Jahren zwischen jenen beiden Daten unter der orleans'schen Dynastie! Heine sah die grosse historische Schule Frankreichs in ihrem Aufsteigen, mir trat sie 1850 fast schon im Verblühen entgegen. Die Romantik hat sich in Frankreich nie

vom Realismus getrennt. Victor Hugo sah als Poet vom Mittelalter nicht, wie bei uns Tieck und Novalis, nur die glänzend schöne Seite; er ging überhaupt mehr auf die Renaissance zurück als auf die Ritterzeit und schilderte in seiner Abscheulichkeit auch den Aussatz des Mittelalters, die legitime Monarchie. Was man unter den neuen Malern der Franzosen zu den Romantikern zählt, die haben oft das ganz Moderne, obwohl freilich das fern im Orient liegende dargestellt; so Delacroix den Christenmord von Chios, die algierischen Frauen, die Judenhochzeit in Marocco — überall volle Realität. Ja, wenn man das Alte Testament malte, so kleidete man die Patriarchen in den weissen Burnuss ihrer Abkömmlinge in Mauretanien. So hat denn auch der grosse Meister des französischen Geschichtsbildes Delaroche, der das Ideale vortrefflich zu malen verstand, sich, wenn er frei seine Aufgaben wählte, auf's genaueste an Costüm und Ueberlieferung des Zeitalters gehalten, das er jeweilig darstellte; ja es ist ihm die Geschichte oft eher eine Episode, eine Anekdote geworden, wobei er der wirklichen Handlung vorbeiging, um nur ihren Reflex an den handelnden Charakteren zu zeigen. All diesen aufsteigenden Talenten kam nun der Auftrag Louis Philipps entgegen, die grösste Sammlung von Geschichtsbildern zu schaffen, welche je existirt hat. Das Julikönigthum widmete die öden Räume des Palastes von Versailles à toutes les gloires de la France; vieles schon vorhandene von Kunstwerken liess sich zusammenbringen, Portraits, namentlich Bildsäulen und Abgüsse; des alten van der Meulen Schlachtbilder, wo Ludwig XIV., mit Hofdamen in der sechsspännigen Kutsche sitzend, seine niederländischen Schlachten gewinnt, Manches was David und Andere von Ceremonienbildern für die Regierung der Republik und des Kaiserthums

gemalt hatten; aber das Meiste musste doch neu geschaffen werden, nämlich die ganze Glorificirung der französischen Monarchie durch's Mittelalter hindurch, und dann das Wichtigste, wenigstens was der Dynastie das Wichtige war, nämlich die algierische Eroberung mit allen ihren Kriegsthaten und Episoden. Für Jenes beschäftigte man alle bedeutenden Maler; unter viel Handwerklichem strahlen aber auch die Namen Ary Scheffer, Delaroche, Henri Lehmann, Gallait, Lepoittevin, Signol und Delacroix. Für die Kriegsthaten in Algier aber fand sich in Horace Vernet, der seit Napoleon I. allen Regierungen gedient, die sichere und rasch bereite Hand: eine künstlerische Schöpferkraft, die besonders im Erfinden und in Mannigfaltigkeit der Gattungen den Rubens wiederholte, und ein Machwerk, das an Schnelligkeit mit den Ereignissen Schritt hielt. Vernet kannte Algier auswendig, hatte Alles gesehen was er malte; er verstand auch das Abscheulichste, was das Auge sehen kann, die Schlacht, theils in grosse malerische Massen zusammenzunehmen, theils wunderbar episodisch zu individualisiren. Es ist jetzt Mode, auf seine riesengrossen Schlachtgemälde, welche ganze Wände in Versailles bedecken, mit Spott herabzusehen, aber wie verbleichen gegen sie die Schlachtenmaler der jetzigen Regierung, deren Werke ihnen gegenüberhängen! Solch ein Historienstück der Gegenwart, wie die Wegnahme der Smalah des Abd-el-Kader, hat kein anderes Land gemalt, nur ein Franzose konnte es machen. Die lange Wand von einem Bild gefüllt, unmöglich zu überblicken, es musste Alles in Episoden, in einzelne Gruppen aufgelöst werden, die Männer, die sich waffnen, die den fliehenden Kameelen entstürzenden Weiber, Viehheerden in wilder Flucht Zelte umrennend, die Mutter, die wie eine Löwin um Rache brüllt für ihren von

der Kugel durchschossenen Sohn, die anstürmende Reiterschaar der Franzosen, Aumale an der Spitze, der menschlich für die Fliehenden Schonung gebietet; jede Gruppe so klar, breit, keck hingesetzt als wäre sie ein Bild für sich. Und bleibe es wahr, dass in Versailles fast alles Aeussere Geschichte ist, entweder Schlächterei oder kirchliche Ceremonie oder Hofcostümstück, und dass die Monarchie hier gefeiert wird statt der Nation — wenigstens seine politische Geschichte hat nie ein Volk so objectiv und complett vor sich gehabt wie das französische in Versailles, und lang wird es dauern bis eins der andern europäischen Völker wagt etwas Aehnliches auch nur zu versuchen.

Das Alles und die ganze historische Malerschule stand vor mir im Salon von 1850, und viele Bilder jetzt im Luxembourg, die aus jenem Salon stammen, beweisen in ihrer Grossartigkeit, auch in ihrer räumlichen Gewalt, wie hoch damals die französische Malerei stand. Siebzehn Jahre sind seitdem verflossen, abermals gab eine pariser Ausstellung einen Massstab für das, was unter dem zweiten Kaiserthum die Kunst geworden. Die Grössen der französischen Kunst sind rasch einander folgend zu Grabe gegangen: Vernet, Scheffer, Delacroix, Delaroche, Ingres, Flandrin, Troyon sind todt, Couture zieht nur noch Schüler. Die Ausstellung von 1867 gibt dies als Resultat: Man malt technisch vortrefflich, und der Kleinmeister Meissonier hat im Format eines mässigen Kupferstiches das beste historische Bild der Ausstellung geliefert; statt der Geschichte cultivirt man wieder in kleinen Bildchen das historische Genre mit Aufbietung antiquarischer Gelehrsamkeit; die Landschaft vertieft sich in unbedeutende Terrains, um sie blos durch Stimmung höchst bedeutungsvoll zu machen; aus der Weltgeschichte zieht sich das Leben in die Arbeit des Land-

volks zurück, und die allerkleinsten Bildchen sind die Perlen des Salons, während an den wenigen Tafeln von colossalem Umfang kein Mensch mehr Interesse nimmt.

So sind in der französischen Abtheilung wohl am meisten die Bilder Gérôme's betrachtet worden, der als Genre- und Sittenmaler anfing. Ein paar Masken frisch vom Ball weg wo sie um eine Schöne vom Chateau des fleurs sich gefordert, fechten ihr Duell im Bois de Boulogne frühmorgens auf dem Schnee aus, und der Tod macht mit Pierrot kurzen Process. Wie hier der fröstelnde graue Wintermorgen, so war der blaue klare Moment vor dem Sonnenaufgang Aegyptens herrlich kühl geschildert, wo auf dem Nilboot ein aus der Gnade gefallener Pascha hartgefesselt von Negern und Arnauten den Strom hinab transportirt wird und ein Gaukler ihm boshaft zum Tanz aufspielt. Diese Werke, schon vor mehreren Jahren entstanden, zogen in und ausser Frankreich rasch die Aufmerksamkeit auf den flott erfindenden und fein malenden Künstler. Jetzt aber trägt Gérôme den Styl des Genrebildes mit der Glätte seines Pinsels auf Scenen der Vergangenheit über, in den vielen Bildern und Bildchen, welche die Pariser Ausstellung von ihm enthielt. Die römischen Gladiatoren, die zum Kampf gehend als Sterbende den feisten Vitellius als Imperator begrüssen; die zwei Augurn, die vor den heiligen Hühnerkörben sich begegnen und einander ganz priestermässig auslachen; Phryne vor den graubärtigen Richtern, die so wenig Griechen sind, dass die schönste Form sie nur mit hässlicher Ueppigkeit berührt und sie Phryne gewiss nicht darum freisprechen werden, weil ihr Leib dem Praxiteles für seine wundervollste Venus als Modell gedient! Dabei kommt die Würde der Geschichte zu kurz. Diese Würde rettet hingegen Ernst Meissonier mit seinem wundervollen Bildchen, betitelt:

„1814“. Meissonier ist als Kleinmaler längst berühmt, hier schreitet er, in nur spannenhohen Figuren zwar, in die ganze Grossheit geschichtlicher Auffassung herüber: Der Kaiser auf dem Schimmel, im Winter 1814 den Feinden entgegenrückend, die ihren Fuss schon über Frankreichs Grenze gesetzt, zieht daher auf der Schneebahn, welche die Colonnen der Infanterie und die Räder der Geschütze schon zu schwarzem, hässlichem Schlamm zerstampft haben. Auf das düstre Angesicht des Imperators hat das Schicksal schon sein Urtheil gesetzt: die Marschälle folgen dem sinkenden Stern wohl noch, aber Jedem sind seine eigenen Gedanken auf die Stirne geschrieben. Das kleine Bild hat so wenig Farbe und so viel Charakter, dass hier die Photographie der Wirkung des Originals nahe kommt. Was sonst im Salon Geschichte oder classisch hiess, war gesuchter Anlass nackte Formen auszubreiten und das fashionable Uebel der modernen Gesellschaft in die antike Maske zu kleiden. Es ist das die unheimlichste, die Franzosen selbst nachgerade aufschreckende Seite der Civilisation des zweiten Kaiserreichs.

Gegenüber der blinkenden Sünde stand aber doch auch wieder die einfachste und unschuldigste Natur.

Wie unendlich weicht die gegenwärtige Landschaftsmode in Frankreich von den reichen Compositionen der Poussins und Claudes ab! Man wählt sich das kleinste Stückchen Terrain, ein Stück Canal am Saum des Forstes, ein Waldfleckchen mit Weg, den Ausschnitt einer Haide mit einem Wasserpfuhl, und gibt ihm eine ganz ruhige Haltung, so dass keine starken Farbencontraste möglich werden. Es ist das ein Extrem aller Kunst; die Sache, die man malt, ist ein Nichts, den Werth legt in das Werk die Seele des Künstlers und seine Technik hinein. So malen

Theodor Rousseau, Daubigny und Viele. Doch ist das Gefallen an dieser Stille wohl auch ein tieferes: der modernste Mensch, der Rastlosigkeit müde, sucht den Frieden gerade in der anspruchslosesten Natur. So flüchtet auch die französische Gesellschaft aus der Frivolität und Herzlosigkeit der obern Stände sich in die noch gemüthsfrischen Zustände der Bauern. Das Landvolk ist Frankreichs nie versiegende Hoffnung, seit die grosse Revolution dem Bauern seinen Antheil am Landbesitz gab. Dieser Landbesitz bewahrt ihn vor der Auswanderung, macht ihn fröhlich, stolz, selbstständig, genügsam, und doch ist er auch im Stande zu Zeit ein frohes Fest zu geniessen. George Sand in ihren kleinen Dorfgeschichten hat den Franzosen gezeigt, was sie an ihrem Landvolk haben, und die wohlthuendste Seite der modernsten Malerei in Frankreich ist eben die Darstellung des Landvolks, besonders der Frauen, wie man sie am schönsten von Adolphe Breton, geboren in der alten Grafschaft Artois, wo er auch zurückgezogen vom Pariser Treiben zu Courrières im Pas-de-Calais lebt, im Luxembourg und auf der grossen Ausstellung sah: sowohl das fröhliche Fest, wo die reifen Getreidefelder vom Priester des Dorfes gesegnet werden, als die trüben Bilder schwerer, schwerer Arbeit im Schweiss des Angesichts, jene in blendenden Sonnenschein, diese meist in die Zeit des Abenddunkels gelegt, keine geputzten Schäferinnen aber auch keine von Arbeit gekrümmten Knechtsnaturen, sondern kräftig, wie Arbeit im Freien den gesunden Menschen erhält — die Feldarbeiterinnen (im Luxembourg), Abends heimkehrend, Eine sitzt allein mit ihrem Schmerz — die Aehrenleserinnen, bei Sonnenuntergang vom Feldhüter heimgerufen — auch die noch dumpf träumende Seele des Volkes, wie in dem kleinen Bauernmädchen, das Truthühner hütet und stumpf über

die Felder hinwegblickt. Hier, in der Arbeit des Landvolks, der heiligsten, ältesten, unvergänglichsten von aller Menschenarbeit, schöpften auch Troyon und Rosa Bonheur ihre besten Inspirationen für die Thiere, die mit dem Menschen in diese Arbeit sich theilen: Troyon in den Ochsen, welche am frühen noch dämmerigen Morgen dampfend zum Pflügen auf's Feld gehen, Rosa im Laboureur nivernois, wo am klaren frühen Morgen das harte Felsland aufgebrochen wird von dem schwer arbeitenden Ochsengespann und dem tief einschneidenden Pflug, und die Mutter Erde zum erstenmal ihren Schoos erschliesst zur Ernährung ihrer Menschenkinder. Hier dampft Gesundheit aus der Scholle; einer städtischen Gesellschaft gegenüber, die in Gewinn und wildem Genuss sich abjagt, ruht die Hoffnung des Volks auf der Bäuerin im Lyonnais, die mir einmal sagte: „Wir kaufen gar nichts, denn wir ziehen und machen Alles selbst, was wir brauchen, nur das Salz, ja das müssen wir kaufen.“ Dass Frankreich dies erkannt hat, dass man neben den grossen Bauten in den Städten auch der Hebung des Ackerbaus Staatsmittel zuwendet, dass Poesie und Kunst die Ehrwürdigkeit des Landvolks aussprechen, das ist für Frankreich ein hoffnungsvolles Zeichen. Grosse aufgeregte Zeiten werden dem Lande schon wiederkehren, die Kunst wird aus frischen politischen und socialen Impulsen sich schon wieder heben; aber friedliches Glück wird Frankreich erst dann gewinnen, wenn man dort einmal verstehen wird, dass es ein Frankreich gibt ausserhalb Paris.